

陕西

SHAAN XI
Shadow Puppet

皮影戏剧本 整理与研究



史娟茹 曹芳 韩磊磊 戴荣 常春 编著

陕西出版集团
三秦出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

陕西皮影戏剧本整理与研究/史娟茹编著. —西安:
三秦出版社, 2012. 9
ISBN 978 - 7 - 5518 - 0274 - 1

I. ① 陕… II. ① 史… III. ① 皮影戏—剧本—研究—
陕西省 IV. ① I 207. 38

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 220620 号

陕西皮影戏剧本整理与研究

史娟茹 曹芳 韩晶磊 戴荣 常春 编著

出版发行 陕西出版集团 三秦出版社
陕西新华发行集团有限责任公司
社 址 西安市北大街 147 号
电 话 (029)87205121
邮政编码 710003
印 刷 西安正华印刷科技有限公司
开 本 850mm × 1168mm 1/16
印 张 17.5
插 页 2
字 数 240 千字
版 次 2012 年 9 月第 1 版
2012 年 9 月第 1 次印刷
印 数 1—500
标准书号 ISBN 978 - 7 - 5518 - 0274 - 1
定 价 68.00 元

网 址 <http://www.sqcbs.com>

目 录

论文部分·····	1
剧本整理部分·····	25
后 记·····	270

论文部分

皮影戏发展简史勾勒及其 中国文化特色研究

史娟茹 曹芳

摘要:中国皮影戏作为中国戏曲的一个分支,在其起源和发展过程中,与中国戏曲史平行发展并相互影响,经历了其汉代的萌芽和唐代与佛教传播结合并取得发展,至宋元的被动传播以及明清的鼎盛繁荣,再到民初及抗战时期的遗响与断绝,及至新中国成立后破坏与保护。时间的淘炼使中国影戏成为中华文化的一朵奇葩。其简洁、概括、写意、抽象,等等形式特色;奸、忠、贤、恶类型化的造型特点;五色用色的着色特点及其图案的吉祥寓意,是对中国文化观念提炼化的结果,也是中华文化的活化石和活标本。

关键词:简史;类型化;五色;图必有意

一、综述:

中国皮影戏“以皮制人,以光作影,以卷作本,以影做戏”,“隔帐陈述千古事,灯下挥舞鼓乐声。三尺生绡作戏台,全凭十指逞诙谐。一口叙述千古事,双手对舞百万兵。一张牛皮演绎喜怒哀乐,半边人脸收尽奸忠贤恶。”这种极具中国特色的戏剧表演形式,高度集中地体现了中国传统戏曲简洁、概括、写意、抽象等等形式特色。而皮影奸、忠、贤、恶类型化的造型特点和五色用色的着色特点及其舞台表现形式也可以说是对中国文化观念提炼化的结果。一句话,皮影戏这份濒临灭绝的非物质文化遗产,是中华传统文化极其珍贵的活化石和活标本。

二、皮影戏发展简史勾勒

1. 汉代——皮影戏的肇源期

关于中国影戏的起源有这样的传说:汉武帝宠妃李夫人死后,汉武帝思念不已,手下人少翁便在夜间设一帷帐,请汉武帝远处观看。不久,帐中出现经光源照射的李夫人的造型影像。汉武帝大悦。此后,人们用铜版或皮革制作皮影,流传后世。

这个传说记载在宋代高承《事物纪原》一书中:“故老相承,言影戏之原,处于汉武帝。李夫人之亡,齐人少翁言能致其魂,上念天人无以已,乃使致之。少翁夜为方帷,掌灯烛,帝坐他帐,自帐中望见之,仿佛夫人像也,盖不得就视之。由是世间有影戏。”^①

汉武帝李夫人的故事,在《搜神记》和《汉书》中也都有记载:“张灯做戏调翻新,顾影徘徊却逼真。环佩珊珊莲步稳,帐前活现李夫人。”

2. 唐代——与佛教的结合促进了皮影戏的发展

到了唐代,影戏被用来进行佛教传播,并得到了进一步的发展。《傀儡戏考源》的作者孙楷弟认为俗讲(宣卷)为影戏前身。关于俗讲与影戏的结合有这样的说法:据《大手厮与乐亭皮影

^① 《事物纪原》[宋]高承,[明]李果订,全圆、许沛藻点校,中华书局,1989年4月。

的传说》讲,乐亭有个残疾人,一只手很小,另一只手却大得像蒲扇,得名“大手厮”。为养家糊口,他靠背人过河为生。他连背十年,从不耽误。观世音菩萨被他感动,给他留下了解救苦难的经卷。大手厮开始念诵经文,为一方百姓解救苦难。他死后,经文留了下来。影戏班找到经文唱影,来消灾解难。人们都说,是观世音菩萨留下的经卷,使乐亭皮影唱红了。虽然这只是传说,但可看出宣卷这种佛教行为与皮影的关系。^①

杨祖愈也认为唐代受俗讲影响的说唱艺术“转变”与宋代影戏有密切的血缘关系。“转”指演唱“变文”。“变”指“变相”即图像。用来描绘佛教故事,宣讲教义。1958年发现的明代影卷《薄命图》证实乐亭影戏七字句词格与变文讲唱有直接关系。乐亭影戏中赞的形式也与佛教的赞一样属长短句结构。乐亭影戏伴奏木鱼,据《图说中国戏曲史》记载,最初影戏无乐器,只有一个木鱼。最早的滦州影戏艺人手敲木鱼诵唱影经宝卷,使用的剧本叫宣卷。直到今日,影戏内行们见面时还问:“你们宣的什么卷?”^②

可见唐代佛教宣卷的需要促使影戏有了进一步的发展。

3. 宋、金、元时期——皮影戏的被迫传播

到了宋代,皮影戏流传的范围扩大到了北方。北宋靖康元年(1126年)金兵攻破开封。靖康二年,徽钦二宗及宗室影人等被俘随金人北徙。(宋徐梦莘《三朝北盟汇编》)从此,宋影戏传入河北东路。因河北滦州为金隶属,故称“滦州影”。历经金元明清,河北东路皮影发展成熟^③。(《滦州影戏小史》清李脱尘)

南宋时期,海宁一带的皮影制作社团称“绘革社”。海宁皮影主要以彩绘为主,雕刻刀口较少,明显是南宋时期临安皮影“绘革”的遗风。在造型上与其他地方有明显区别^④。(《中国民间皮影造型考略》魏立群 河北师大学报 1998年第三期)

金元时期,由于少数民族政权势力的扩张,皮影在被迫交流中走向了远方。据载,元代皮影流传甚广,十三世纪以后,蒙古军队南下,把皮影请入军营。随着元军的三次西征,皮影戏被带到东欧和中东地区,在波斯人、阿拉伯人和斯拉夫人中间传播。

4. 明、清——皮影戏的进一步发展和鼎盛

“皮影戏”自明代以后,逐渐形成了北方、西部、西北、南部几大区域性流派。其主要是以皮影的造型因素为划分依据。明清时期是皮影的鼎盛期,陕西华阴、华县为代表的西北皮影;河北东路皮影为代表的北方皮影;以“渭南影子”和“成都灯影”为代表的四川皮影;临安“绘革社”为代表的南方皮影影响深远。

北方皮影以河北东路皮影为代表,脉系所指包含了京东的三河、蓟县、玉田、滦县(滦州)、乐亭、昌黎、抚宁各县,并延伸和传布于东北三省及承德、内蒙古各地。清中期到民国年间,一时达到鼎盛。流布交流广泛,班社名角层出。

四川皮影即“灯影戏”,清代极盛,分为东、西两路。东路皮影,影人以牛皮制成,刻工精细,造型细长,多为直线造型,形体高约三十厘米,被称为“渭南影子”。西路则为“成都灯影”。咸丰年间,川西民间艺人以川北“土灯影”为基础,吸取了陕西“渭南影子”精雕细刻的优点,创作了被外国人赞誉为“最复杂的皮影”,就是“成都灯影”,主要分布于成都地区,是四川皮影的典型代表^⑤。

① 《论乐亭皮影艺术与佛教的渊源》,张欣,《作家杂志》2010年第8期。

② 《论中国影戏的起源》,《戏曲研究》1989年第3期。

③ 《滦州影戏小史》〔清〕李脱尘。

④ 《中国民间皮影造型考略》,魏立群,《河北师范大学学报》1998年第3期。

⑤ 《浅论四川皮影的现状与保护》,刘克胜、杨月双,《文学界》。

“靖康之变”宋室南迁，临安成了江南皮影戏的发展中心。隶属杭州的海宁率先出现了皮影戏演出。造型以彩绘为特色的海宁皮影在演唱上也加入了海宁地方语音，并融入了“阿拉腔”，使皮影成为极具海宁地方特色的地方剧。海宁皮影戏在明清日盛，清末民初时戏班达到几十个之多，日军侵占时期凋零，上世纪五十年代渐趋泯灭。

皮影发源于陕西，陕西皮影以西安为界，也分为东路皮影和西路皮影。东路皮影最负盛名。东路皮影流传于渭南、蒲城、大荔、富平一带，尤以华县、华阴为最，至今仍有皮影班社。

华县皮影是陕西东路皮影的代表。华县位于陕西关中东部，是皮影的发源地。中国皮影的国际正式名称叫华剧，即华县皮影戏曲之意^①。

东路皮影繁荣的原因与民间秋神报赛的群众性戏曲活动有关。是这种民间群众性活动形式促进了皮影的繁荣和鼎盛。而文人创作的加入其中，也极大地提升了东路皮影的艺术水准。如渭南举人李芳桂的创作，为东路皮影的丰富和发展做出了很大贡献。

清乾隆年间，发生了皮影戏发展史上的“花部”革新运动。其领导人是陕西渭南举人李芳桂(号十三)。他改变了讲唱词话的旧程式，提倡作品反映现实生活，使皮影戏在陕西空前的鼎盛，一度班社林立。十八世纪来中国传教的法国神父把皮影带回法国，被称为“中国灯影”。法国的乔治·萨杜尔在《电影通史》中把中国的皮影戏称为电影的前驱。而浑司楼在《人们的剧场》一书中宣称：“有声电影的来源，不能不推崇中国影戏为开山之祖”。

东路皮影的演唱采用老腔、碗碗腔、阿宫腔三个地方小戏的唱腔。

清代陕西皮影是中国皮影的一座高峰。清代陕西泾阳县安吴堡大族富户吴氏一家有独特的灰皮影，精美华丽，气韵高贵典雅。

5. 建国后皮影戏的断绝与保护

皮影在新中国建立之后也有所发展，上世纪五十年代，北京德顺皮影剧社改名宣武区皮影木偶剧团，在天桥剧场演出，还新排了《飞夺泸定桥》、《铁道游击队》等新戏。八十年代，宣武区皮影木偶剧团走出国门，去法、德、意、奥、美演出，并赴日一年半，从北海道演到冲绳。

“文革”期间，皮影戏及其班社遭到了毁灭性的打击，一度几近灭绝。改革开放后有所恢复，但由于新媒体的冲击以及新型娱乐形式的大量涌现，古老的皮影戏到了濒临灭绝的边缘。近些年来，政府和地方文化部门为抢救这笔丰厚的非物质文化遗产做出了很多努力，但目前状况依然令人担忧。皮影戏的后继乏人以及市场适应问题成了保护工作的最大困难。

三、皮影戏的中国文化特色

1. 皮影戏演出组织形式

皮影演出需要筑台、张幕、置灯、耍影、唱白、对白、说唱。乐器有木鱼、二胡、四弦、小锣、唢呐。

一个完整的皮影戏箱至少有七八个包册，约五六百件皮影。包册内有头茬、身段、马靠、桌椅、布景大片、道具花石、朵子、站堂銮驾以及地狱变化、车轿、銮舆、神怪、戏片等。

身段(服饰)又叫戳子，有龙袍、蟒袍、官衣、各式褶子、开襟、铠甲、靠子、帅袍、太监衣、打衣、三开气、仙衣、鬼神身段、斩杀身段、变化身段以及时装等，与戏曲服装基本相同。

2. 类型化的人物造型特点

皮影的中国文化特色主要表现在造型上的奸忠贤恶类型化。

^① 《陕西华县皮影造型浅析》，《新西部》2009。

皮影人物造型沿用中国戏曲人物脸谱化、类型化、程式化的传统,人物角色归类为忠、勇、狡、奸,分别用红、黑、黄、白色来表现。坚持“公忠者雕以正貌,奸邪与之丑貌”的原则,如海宁皮影在塑造奸丑人物形象时,都会在鼻子上点上黑点,加上红圈作为标记;华县皮影则突出花脸、丑角的粗犷、坚强或怪诞、搞笑特征,抽象为高额头、圆鼻梁、粗眼眉、红嘴唇等特征。山西皮影人物性格的阳刚与阴柔以平眉、皱眉来区分。生末以平眉细目表现安详沉着;旦角以弯眉线眼表现秀丽文静;武士则皱眉环眼,以示英勇刚烈,面部以张口处理、大额头、蒜头鼻以示威武强悍;生旦多为抿口、高额、细鼻下朱唇一点;丑角或额头突起,或鼻翼张开,或龇牙咧嘴,极尽滑稽诙谐。

3. 五色用色的着色特点

皮影的色彩主要采用传统的五行五色渲染。春秋时期形成的五行五色的色彩观念,使色彩被赋予了社会意识形态的内容。青、赤、黄、黑、白被认为是纯正之色。《国语郑语》认为:“先王以土与金、木、水、火杂以成万物”。且“木以苍为胜,火以赤为熊,土以黄为宗,金以白为贵,水以黑为玄”。《武林旧事》记载:“五色妆染如影戏之法”,可见民间五原色在影戏中的使用由来已久。红、黑、黄、白象征忠、勇、狡、奸,使人一眼就可以分清影戏人物的类型来。

4. 图必有意、意必吉祥的民间吉祥图案符号的运用

皮影在头茬、身段、马靠、桌椅、布景大片、道具花石、朵子、站堂銮驾以及地狱变化、车轿、銮舆、神怪、戏片等的雕刻中大量采用民间吉祥图案的常用符号,如“古钱纹”寓意“福寿双全”;梅花喜鹊寓意“喜上眉梢”;石头雄鸡寓意“市上大吉”;二方连续、四方连续的纹样寓意美好幸福生活的连绵不断,所有图案图必有意、意必吉祥,体现了汉民族民间文化特征和观念要义。

5. 高度概括和极简主义的写意舞台表现

皮影舞台表现与中国戏曲舞台表现有着异曲同工之妙。强调舞台表现的象征性,具有高度概括和极简主义功能和风格特征。如一桌一椅表示房间,一个假山就是花园,树木栅栏就是庭院。物质空间的交代用旁白展示,心理空间用留白或空间暗示完成。双手对舞就是百万雄兵,半边人脸演绎奸忠贤恶。

四、结论

中国皮影戏作为中国戏曲的一个分支,在其起源和发展过程中,与中国戏曲史平行发展并相互影响,经历了其汉代的萌芽和唐代与佛教传播结合并取得发展,至宋元的被动传播以及明清的鼎盛繁荣,再到民初及抗战时期的遗响与断绝,及至新中国成立后的破坏与保护。时间的淘炼使中国影戏成为中华文化的一朵奇葩。其简洁、概括、写意、抽象等等形式特色、奸、忠、贤、恶类型化的造型特点、五色用色的着色特点及其图案的吉祥寓意,是对中国文化观念提炼化的结果,也是中华文化的活化石和活标本。

参考文献:

- 汪占祥:《中国影戏》,四川人民出版社,1992年。
周贻白:《中国戏剧史长编》,上海世纪出版集团,2007年4月。
左汉中:《中国民间美术造型》,湖南美术出版社,2006年。
魏立群:《皮影之旅》,中国旅游出版社,2005年1月。

皮影艺术之中国文化观

韩晶磊 史娟茹

摘要:作为世界上最早的幕影文化,皮影具有极高的文化和艺术价值,本文从皮影的着色和吉祥内涵两个方面来阐释皮影艺术的中国文化底蕴,旨在说明皮影戏不仅仅是一门民俗艺术,更是一种蕴涵了中华民族特有的精神价值、思维方式和想象力独特艺术。借此文章倡导人们应该妥善保护和大力发扬皮影艺术,以此来更好地维护我国文化身份和文化主权。

关键词:皮影戏;俗文化;五色观;吉祥文化;精神价值

2006年春节晚会,《俏夕阳》节目中,一个个年过半百的大妈,时而摇头摆肩,时而耸肩扭脖的“皮影步”让全国的观众眼界大开。此节目不仅给春晚增添了节日气氛,更让观众感受到了皮影的艺术魅力。

作为世界上最早的幕影文化,皮影具有极高的文化和艺术价值。“隔帐陈述千古事,灯下挥舞鼓乐声。三尺生绡做戏台,全凭十指逞诙谐。一口叙述千古事,双手对舞百万兵。一张牛皮演绎喜怒哀乐,半边人脸收尽奸忠贤恶。”这段文字是对融文学、戏剧、音乐与美术为一体的民间艺术——皮影戏的真实写照。

一、皮影色彩之文化内涵

在中国传统的色彩观念之中,色彩的象征属性很早就从自然属性(色彩的自然属性就是色彩是自然物的一种视觉属性)中脱离出来,一套完整的色彩系统被纳入中国传统的哲学观之中。中国传统文化中的五行学说认为金木水火土是构成物质世界所不可缺少的最基本物质,同时,这五种基本物质各自都有颜色特征,“金”的代表颜色是白色,“木”的代表颜色是绿色,“水”的代表颜色是黑色,“火”的代表颜色是红色,“土”的代表颜色是黄色。作为中国传统文化的一枝奇葩,皮影艺术也遵守五行的色彩原则。皮影在敷色方面,以红绿为主色调,黑色调和,加上牛皮的黄色,镂空处在影窗上呈现的白色,共有五色呈现。

皮影的颜色运用是中国传统文化五行五色观在民俗艺术中的简化体现。

红色为中华民族最喜爱的颜色,古代的中国被称为“赤县神州”,为吉祥宝地。如罗山皮影中红蟒袍的主色是红色,身子的上身图案蟒的形象以红色为主,下身的花朵是红花,袖子的颜色也以大面积的红色为主。红色也在皮影人物中代表忠诚的角色。

黄色,居五方之中为主宰之位,被认为是帝王之色,代表崇高、神圣不可侵犯,因而华夏之祖为黄帝。如皮影戏中的黄色蟒袍,黄色金銮宝殿,御驾亲征时的黄色帅帐等。但是,由于皇家专用的黄色并不能随意使用,并且黄色的色相和皮子的本色比较接,所以,皮影中就把皮子的本色当做黄色使用。

青色,也就是绿色,象征生长之色,是一种祥瑞之色。在皮影中,绿色多和红色搭配。从色彩的心理学的角度来看,红色和绿色在色彩空间中是一对有平行移动效果的对比色,也就是说,红色在视觉上具有向前靠的倾向,在人的心理感受上会更近一些,而绿色由于是冷色的缘故,会有一种向纵深移动的倾向,这两种色彩的合理穿插和组合会给画面带

来色彩空间感上的变化。中国民间也有俗语称：“红红绿绿，图个吉利。”因此，人物形象鲜明，色彩鲜艳明朗，不但反映了皮影艺术的特点，也反映了民众追求吉祥的心理。

在五行中，黑色居最高位置。《易经》中有“天玄地黄”之语，规定了天的色彩为黑色。而白色，在中华民族传统文化观念中最具矛盾性，它象征贤明，清正廉洁的品格，同时，白色又被看做丧色，“白”成了不祥的象征。皮影雕刻中的黑色和白色在图案中属于无彩色之中的极色，它们可以和任何一种颜色调和，也就是说和任何颜色搭配在一起均能获得和谐一致的效果。如皮影艺人会在红色和绿色之间夹杂白色的镂空或黑色图形的方式以减弱红、绿色彩上的冲突，以产生和谐的视觉效果。

儒家认为，色彩之所以美，是因为色彩的装饰暗示人的美德。如皮影的脸谱色彩与传统的色彩文化理念密切相关，不同色彩暗示不同人物的性格特征和品德。如红色表示勇敢耿直和赤胆忠心；黄色表示刚猛；黑色表示刚直不阿、性格鲁莽却又心地善良；白色表示奸诈阴险。总之，皮影敷色艺术风格的形成受到了中国色彩文化尤其是五色观理论的支配，为研究中国传统文化提供了艺术资料。

二、皮影吉祥纹样之文化内涵

吉祥物是人类原始文化的产物，是原始的人类在同大自然的斗争中形成的人类原始的文化。在这种同大自然的斗争中，人类首先以生存需要为中心，而在发展过程中自然就形成了趋吉避邪的本能观念。在中国，吉祥文化就是这样形成的一个传统。吉祥文化对于本国各阶层人士来讲就像空气之于人，水之于鱼一样重要。

吉祥，从字面上解释，就是“吉利”与“祥和”。古者云，“吉者，福善之事；祥者，嘉庆之征”。换句话说，吉祥代表好兆头。从古至今，无人不追求吉祥。因此，吉祥符号、吉祥物、吉祥图案就是人类创造出来表达心愿的媒介。吉祥文化是在普通老百姓生活中生长和发育起来的，因此，吉祥文化被看做“俗文化”。但是，吉祥文化又渗透于各个阶层，所谓的“雅文化”在不断地从吉祥文化中汲取营养成分，因此，吉祥文化无可厚非地登上了中国文化的大雅之堂。

对美好事物和前景的向往与追求，是吉祥文化不变的主题。因此，皮影的造型设计图案大量地运用了吉祥文化的寓意，使皮影戏一跃成为中国民俗文化的重要组成部分。皮影对中的很多吉祥图案都表达了先民对于幸福、安康的向往，对于灾难、痛苦的回避。下面，我就列举几类皮影的吉祥图案。

1. 盘长纹

皮影图案中大量使用盘纹，盘长又叫“盘肠”，像盘起的肠子，

因为这个叫法不吉利，所以改叫“盘长”。盘长有八个环节，所以又叫“八结”。《说文解字》对结的解释为：“以两绳相勾连也”。“相勾连”就是绳子结在一起永不分开。在文字产生以前，先民记录事情就以“结绳记事”的方式，文字产生以后，先民喜欢使用锦带编成连环回文式的绳结，来表达男女相爱的情感，并取名为“同心结”。一根中间没有间断，可以随意弯曲的绳线绕来缠去、环环相扣、连绵不断，这正是盘长纹所要表达的生命图像。佛教法物有“八吉祥”，都是神佛佩戴，其中就有盘长，并解释说：“盘长，佛说回环贯彻，一切通明之谓。”

由一根可以随意弯曲的绳线演绎成吉祥符号，这一过程有趣而又合乎情理。通过皮影图案的盘长结，我们足可以看到中华民族丰富的想象力和浓厚的民俗文化内涵。

2. 万字纹

万字纹(卍字纹)，是一种古老的纹样，一直贯穿服饰纹样发展史，在中国文化中具有

独特的艺术象征意义。根据青海乐都柳湾出土的新石器时代的彩陶图案来看,万字纹在当就已经存在了。皮影造型中大量运用万字纹图案,这不仅因为它在构图上有独特的形势美感,还在于它本身具有各种美好的吉祥寓意。

(1) 万字纹的构图。

万字纹一般有两种形式,一种是右旋,一种是左旋,无论哪种形

式都呈现对称排列的格局,没有呆板的感觉,给人以庄重中不乏活泼和自由之感。

万字纹的构图像一个旋转的车轮,恰恰阐释了周而复始,反复延续的中国传统文化中的循环论思想,反射出静谧中蕴藏着内在张力的特征。由于这一特征,万字纹还成为道教的教徽,并且出现于道教创始人老子和其他道教圣人的手掌之中,以示其活力。

(2) 万字纹吉祥涵义。

何新所著《诸神的起源》中称,万字纹代表太阳,表示太阳在天

空中运行的轨道。还有一部分人认为,万字纹代表太阳神战车的轮子,因此与太阳有着相似的象征意义。例如,“阳光”、“富足”及“福气”。作为吉祥符号,万字纹还出现于佛祖的脚上,万字纹也出现在释迦牟尼的胸前,象征着汇集智慧与思想的“心脏”。

由于万字纹本身具备的“福气”、“幸福”和“权威”的寓意。为了表达对美好生活的向往,为了寻求精神慰藉,先民们通过万字纹的谐音寓意来描绘画面,创造出了很多脍炙人口的艺术精品。例如,皮影人物造型中就大量使用万字纹,皮影构图中出现的万字纹图样大多数是以四方连续纹样的形式出现,这种四方连续纹样利用多个万字由线连接组合而成,在民间被称为“万字不到头”,寓意吉祥绵延不断,富贵不到头,千秋万代,薪火相传等。透过万字纹的吉祥涵义,足可以看出中国人朴素、乐观、诙谐以及关于变通、善于联想的生活理念。

3. 取谐音、讨口彩的复合图案

皮影造型中运用谐音讨吉祥如意的复合图案有很多,下面列举两例。

(1) 梅花和喜鹊的复合图案。

作为离人类较近的鸟,喜鹊已经深入我们的生活和民俗文化表达。例:鹊桥相会、鹊登高枝、喜上眉梢等。看上去,这些寓意很世俗,但喜鹊却成了“圣贤”的模板。在古代儒家的一些杂文中,喜鹊的地位非常尊贵,被捧为“圣贤鸟”。因为古人认为:喜鹊一年到头,不管是鸣还是唱,不管是喜还是悲,不管是在地上还是枝头,不管是临死还是新生,发出的声音始终都是一个调、一种音。而儒家眼中的圣贤、君子的德行就像喜鹊的声音那样恒常、稳定、始终如一。因此,儒家经常要求人们向喜鹊学习,于是,喜鹊便成为中国圣贤提模板。

“墙角数枝梅,凌寒独自开。遥知不是雪,为有暗香来。”这道王安石的《梅花》道出了梅花的气节,不似别的花只在春天开放,梅花愈是寒冷,愈开的有精神。中国文学艺术史上,梅诗、梅画数量之多,足可以看出梅的品格与气节对中华民族精神的鼓舞,同时,也是对“龙的传人”的精神面貌的写意。

因为梅花和喜鹊都有其深刻的中国文化内涵,都能起到中国儒家教化和感染人类的作用。同时,由于先民喜用梅花与喜鹊的谐音表达吉祥如意的心愿,所以,梅花和喜鹊常被复合使用,皮影图案取用梅花与喜鹊就有此教化与吉祥内涵。

(3) 鹿与鹤的复合图案。

中国传统文化强调“福寿康宁”,其中对于寿的观念尤为重视。

根据考古学家对于挖掘出来的先民头骨和牙齿的状况判断,古人的寿命比现代人短得多,婴儿的死亡率很高。据《北史》记载:人之所宝,莫宝于生命。因此,在古代,人类为

了自己与种族的生存与安危,要与自然环境和对手进行长期斗争,人类对于生命安危与持久的祈盼也在与日俱增,于是对寿的吉祥寄托也应运而生。鹿与鹤就是典型的福寿吉祥代表。

中国民间认为鹤为仙禽,鹿则是瑞兽。鹤有百羽之宗的称呼,一是说鹤由天地之间的精气生成,二是说这是凡人登仙后所化。在古人眼中,鹿不仅寿命长,也是仁爱 and 慈悲的象征。因此,在古代社会,有人绘画鹤鹿共栖桐树下,用来祈求长寿的吉兆。此上,古代圣贤取用鹿与鹤的谐音把其复合图案取名为“六合同春”,“六合”指天地四方,也指天下。“六合同春”是指天下皆春,万物欣欣向荣。

皮影造型中也大量采用鹿与鹤的复合纹样,来表达先民对于生命的珍爱和对自己生存环境之趋吉避邪的吉祥观念。足可见先民朴素的文化内涵和中国传统的道德倾向。

三、皮影艺术的中国文化魅力

从文化角度来看,皮影艺术的魅力在于它有深厚的中国文化内涵,不论是具体的吉祥纹样还是抽象的敷色技法,皮影艺术的着眼点是通过民俗技艺展示了中国传统文化的深厚底蕴。皮影艺术的造型和戏曲内容都没有离开中国传统文化的母体,有着巨大的艺术魅力。根据余华同名小说改编的电影《活着》就把皮影戏这一中国传统艺术元素作为主线贯穿全剧,由于皮影戏的加入,使得整部电影更加耐看,更富有艺术趣味,也使影片更具有文化内涵。

西方世界从十八世纪的歌德到后来的卓别林等世界文化名人,对中国皮影戏艺术都曾给予过高度评价。据记载,1767年,法国传教士把中国皮影戏带回法国,并在巴黎、马赛演出,被称为“中国灯影”,曾轰动一时。可见,皮影对丰富世界艺坛作出了自己独特的贡献。同时,我们也应该继续保护和发扬皮影艺术,因为皮影艺术中蕴涵了中华民族特有的精神价值、思维方式、想象力和文化意识,是维护我们文化身份和文化主权的基本依据。

陕西关中皮影戏剧种研究

史娟茹 韩晶磊

中国皮影戏作为中国戏曲的一个分支,在起源和发展过程中,与中国戏曲史平行发展并相互影响,经历了汉代的萌芽和唐代与佛教传播结合并取得发展,至宋元的被动传播以及明清的鼎盛繁荣,再到民初及抗战时期的遗响与断绝,及至新中国成立后的破坏与保护。时间的淘炼使中国影戏成为中华文化最为绚烂的一朵奇葩。

“皮影戏”自明代以后,逐渐形成了北方、西南、西北、南部几大区域性流派。其主要是以皮影的造型特点及唱腔为划分依据。明清时期是皮影的鼎盛期,以陕西华阴、华县为代表的西北皮影,以河北东路皮影为代表的北方皮影,以“渭南影子”和“成都灯影”为代表的四川皮影,和以临安“绘革社”为代表的南方皮影影响深远。

皮影戏发源于陕西,陕西关中是皮影戏演出最为活跃的地区。关中皮影以西安为界,分为东路皮影和西路皮影。东路皮影最负盛名,流传于渭南、蒲城、大荔、富平一带,尤以华县、华阴为最,至今仍有皮影班社。

清乾隆年间,发生了皮影戏发展史上的“花部”革新运动。其领导人是陕西渭南举人李芳桂(号十三)。他改变了讲唱词话的旧程式,提倡作品反映现实生活,并创作了大量著名的皮影剧本,使皮影戏在陕西空前鼎盛,一度班社林立,名角辈出。

陕西关中皮影的演唱主要采用阿宫腔、碗碗腔、弦板腔、老腔几个地方小戏的唱腔。

阿宫腔

阿宫腔是生长和流传于陕西富平、耀县、三原、礼泉、乾县地区的陕西地方戏曲剧种。其特点是清雅细腻、婉转悠扬,有一个带“噫咽”之音的拖腔,较秦腔柔腻,较眉户、碗碗腔刚劲,以刻画剧中人物心理见长,唱腔翻高遏低,风格鲜明。阿宫腔的伴奏乐器以硬弦(二股弦)、月琴为主要文场乐器。其最初表演形式为皮影形式。阿宫腔是一种分“欢音”、“苦音”唱腔腔调的板式变化体地方戏曲剧种。它也被称为“北路秦腔”、“窝工腔”或“遏工腔”。

一、阿宫腔的得名

阿宫腔也叫“窝工腔”或“遏工腔”。“窝工调”是阿宫腔见于文字记载的最早称谓。王绍猷先生的《秦腔记闻》载:“灯影戏,有窝工调、道情调、弦板腔、拍板腔、碗碗腔”。曾长安先生在《阿宫腔——最后的玉兰花》一书中这样解释阿宫腔从“窝工”到“遏工”名称的变化过程:“‘窝’是陕西方言,发音与普通话相同,即 wo。其字义解释有二:一是弯或曲折意,如把铁丝窝个圆圈。前面路不通,我窝回来走。二是指郁积不得发。如窝气、窝火等。称‘窝工调’,显然是指唱腔的遏止技巧,即窝气收煞后用唇齿音、喉音、鼻音以高八度喷吐而发,因此称‘窝工调’。1958年搬上大舞台时,觉得‘窝’字不雅,用谐音改为‘遏’。‘遏’字在关中方言中仍读 wo,和‘窝’同音,也有遏止之意,和‘窝工’的本意相同,遂改为遏工腔。”(《阿宫腔——最后的玉兰花》曾长安 陕西出版集团 太白文艺出版社 2010年8月)

但据《陕西戏曲音乐概论》作者许德宝先生所说,清宣统末年(1911),在兴平县与礼泉县交界处的店张驿灯影舞台两侧的石柱上篆刻有一副楹联,“高画清诗见槐里(今兴平),小工遏调出礼泉。”由此可见遏工调的称谓是早于1958年窝工腔被搬上大舞台的时间的,只是因为“小工遏调”的说法,1958年把“窝工腔”搬上大舞台时,说明中才正式采用了“遏工腔”这一称谓。

至于窝工腔、遏工腔变成了“阿宫腔”,是在1960年3月,遏工腔《王魁负义》参加陕西省新搬上舞台剧种会演,‘遏工腔’即正式改名为‘阿宫腔’。但并未提出与秦阿房宫之联系。到了1961年9月,阿宫腔赴京演出,其说明书才有了这样的文字:“其名称由来,说法有二:一说由秦时阿房宫歌女所唱曲调传出发展演变而成;一说由于与秦腔相较,唱腔多用‘翻高遏低’的演唱方法,故‘窝工’亦称‘遏工’。”曾长安先生认为与阿房宫有关的说法没有过硬的史实依据,纯属附和上世纪五十年代大跃进时期的改名时尚,不足为信。

另外,阿宫腔作为秦腔艺术的分支艺术,是长期以来在陕西民间形成和成熟的一种戏曲艺术形式,其植根陕西民间,具有浓郁的陕西地方特色和民间生活气息,它不可能来自宫廷,更不可能早于秦腔的诞生。这都是被陕西戏曲学界认可和反复证明了的观点,应该说,在没有更加过硬的史实和材料出现之前,是不应该以牵强附会的态度来妄言阿宫腔与秦阿房宫的关系以及它的产生时间的。

二、阿宫腔的地域特色和分布地区

阿宫腔最初形成于民间,与社火、祭祀、祈福等民间活动的仪式有及其深远的关系,而陕西富平等地的民间习俗、方言特征、风俗习惯、地理历史状况等人文环境也是其形成的重要条件。

阿宫腔分布的区域包括:富平、三原、礼泉、高陵等陕西各县地。并通过上个世纪五六十年代的发展以及八十年代的推广,流布和影响地区当更远、更广。

三、阿宫腔的历史渊源及其发展过程

1. 阿宫腔的历史渊源

阿宫腔最初以灯影戏的形式流布于陕西民间,目前见于文字的最早阿宫腔记录当属对阿宫腔艺人陈展中的记载。陈展中(1803—1893),富平县曹村乡西头陈堡西村人,又称“陈相公”,创作有《花魂惊梦》剧本,精于皮影挑签,并组织皮影班社,营业演出。这个记录说明至少在清末阿宫腔就流行于陕西关中一带,尤其是在富平,阿宫腔皮影班社盛行。按照一个剧种形成及其发展的规律,阿宫腔的产生当早于这个记录时间。

《陕西省戏剧志》总序写道:“秦腔声腔上不同流派由于和当地人的方言土语、生活习俗、欣赏趣味相结合,就逐步发展为各自独立剧种,如东路的同州梆子、西安乱弹、西府秦腔、汉调桄桄、礼泉及富平的遏工戏。”可见,这本志书的观点认为,秦腔是阿宫腔等陕西地方剧种的母剧种。而据明代万历年间(1573—1620)无名氏的抄本《钵中莲》传奇第十四出留用“西秦腔二犯”曲牌,这个关于秦腔曲牌的最早记载(此剧为明代江南人所做)判断,秦腔在那时已传入江南。因此,根据温宝麟在《简明中国戏曲史》中的观点,秦腔当在明中叶已形成。那么,阿宫腔应该形成时间晚于其母剧种秦腔,曾长安先生的观点,阿宫腔形成的时间是明中叶以后当是不谬的观点。

阿宫腔在礼泉的流布似乎早于富平县,许德宝认为在清嘉庆、道光年间(1796—1850),阿宫腔艺人由于礼泉的饥馑,逃荒到富平,才把阿宫腔带到了富平。后来,富平县出了个陈展中,人称陈相公,不仅能写作剧本,还能挑签演出,他组织富平人成立了皮影

班社,这是道光年间的事情(1821——1850)。同治时期,富平县的金马驹、金盆子,樊茂林(樊瞎子)、临潼的王石娃,是当时成班成社,挑头演出的著名演员。尤其是失明艺人樊相公(樊茂林),可吹唢呐曲牌 300 余种,授徒 10 余人之多,堪称阿宫腔史上之重量级人物。此后到了光绪年间,乾县的任相公、临潼的赵相公、三原的王仓,流落富平的礼泉人友娃子(李正启)、乔娃子(胡宝成),乐师赵积福、刘大等一批阿宫腔艺人齐集富平,一时之间,民间流传着“乔娃子的竹棍友娃子的相,王仓的戏味赛蜜糖”的说法。民国七年(1918),富平王寮乡的段天焕,人称焕娃子,师从乔娃子、友娃子学艺,学成后在富平连城领武观石家戏箱组织班社。由于他唱念挑签俱佳,道白流利,念做幽默,声音雄浑,灵气十足,一剧《赠绉袍》声名鹊起,渭北城乡焕娃子的大名人尽皆知。当时的著名皮影艺人还有刻手樊春歧。著名班社还有施家乡东胡村顺景子班社。

1937 年,富平县曹村人田益荣将阿宫腔皮影戏带到了陇东,成立了“二八五旅影剧团”,创作了《文天祥》、《西太后》等服务抗战的剧目,使阿宫腔得到了进一步的传播和发展。

新中国成立后,1952 年,段天焕班社易名为“民乐皮影社”。1956 年参加了陕西省第一届皮影木偶调演大会,演出了《赠绉袍》、《观表》、《翦梅鹿》、《三宵坐洞》等剧目。著名雕刻艺人樊春歧还捐出了数十件珍贵的皮影。1958 年,富平剧团在段天焕的指导下,把皮影阿宫腔剧种搬上了大舞台,成为陕西又一个被搬上大舞台的地方小剧种。

2. 阿宫腔的发展过程

搬上大舞台之后的阿宫腔,从 1958 年到 1966 年,阿宫腔经历了改革和丰富,有了长足的发展。1958 年,富平县剧团聘请段天焕为艺术指导,新排了两个阿宫腔传统剧目《鸳鸯谱》、《玉瓶赠金》。摒弃了皮影的演出方式,由人扮演角色演出。行当也有了生、旦、净、丑,表演袭用秦腔程式,唱腔基本保留了原有的唱腔。先后先后排演了《锦香亭》、《王魁负义》等剧并参加了国庆十周年献礼演出和陕西省新搬上舞台剧种会演。1959 年富平县并入铜川市,剧团也随之更名为“铜川市秦腔三团”。1961 年,富平恢复县制,剧团又更名为“富平县阿宫腔剧团”,并赴北京汇演了《王魁负义》、《女巡按》,受到了党和国家领导人的赞扬和文化界的推崇。

从 1963 到 1978 年,富平县阿宫腔剧团几易其名。1978 年富平县创办了富平县阿宫腔戏剧学校,培养了暴建玲、宋彩萍、刘易云、祝传东等一大批演员。

改革开放后,富平县阿宫腔剧团先后排演了《白蛇传》、《金鳞记》、《女巡按》等剧目,1983 年,又创作了现代戏《两家亲》,宋彩萍、刘易云、祝传东等新人在阿宫腔舞台上崭露头角,并轰动陕西剧坛。紧接着《三姑娘》的亮相,新老演员齐聚阿宫腔舞台,展示了阿宫腔的独特魅力和这个剧种演员队伍的强大实力。1991 年的现代戏《四季歌》,被评为陕西省“五个一工程”优秀剧目奖。

三、阿宫腔的成功改革

富平县阿宫腔剧团保留了阿宫腔音乐的特点,坚持突出二股弦、月琴,尤其是二股弦这个阿宫腔独有的乐器,吸收了碗碗腔、弦板腔、迷糊、秦腔、豫剧音乐的元素来丰富阿宫腔的唱腔音乐,并继承和发扬了阿宫腔典雅细腻、婉转悠扬的特点,保留和突出了阿宫腔特有的“噫”“咽”拖音。这次改革还突破了阿宫腔皮影戏小戏一人演唱的局限,在搬上大舞台后,设计了自己的舞台表演模式,增加了角色,发展了喜剧、武打戏,丰富了文戏、苦戏的唱腔和内容。音乐上增加了扬琴、二胡、中胡、大提琴、小提琴、长号、圆号。